ՏԻԳՐԱՆ ՉՕՒՀԱՃԵԱՆ

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ ԵՒ ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Գահիրէ

1999

DIKRAN TCHOUHADJIAN

SOURB, SOURB
and
HAYR MER

Edited and Annotated
by
HAIG AVAKIAN

Cairo
1999

ՏԻԳՐԱՆ ՉՕՒԽԱՃԵԱՆ

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ
եւ
ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Խմբագրութիւն, ներածութիւն եւ ծանօթագրութիւն՝

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

Գահիրէ

1999

Կը ձօնեմ Հօրս՝
Եղուարդ Աւագեանի յիշատակին
Հ.Ա.

ԱՅՍ ՀԱՏՈՐԸ ԼՈՅՍ ԿԸ ՏԵՍՆԷ
ԳԱՀԻՐԷԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՄԻՈՒԹԵԱՆ
«ՍԱԹԵՆԻԿ Ճ. ՉԱԳԸՐ» ՀԻՄՆԱԴՐԱՄԻՆ ՄԵԿԵՆԱՍՈՒԹԵԱՄԲ

ՇՆՈՐՀԱԿԱԼԻՔ

Կու զանք խորին շնորհակալութիւնները յայտնելու Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միութեան Գահիրէի մասնաճիւղի վարչութեան եւ իր յարգելի ատենապետ տիար Պերճ Թէրզեանին, որոնք յօժարութեամբ ընդունեցին եւ ամէն դիւրութիւն մատուցեցին տպագրելու այս աշխատութիւնը։ Շնորհակալութիւն Երեւանի «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի տնօրէնութեան եւ երաժշտական բաժինի գիտաշխատողներուն, որոնք տրամադրեցին մեզի Չուխաճեանի անգին ձեռագիրները։ Շնորհակալութիւն նաեւ Երեւանի Ազգային Գրադարանի, Գահիրէի Ազգային Առաջնորդարանի «Թորգոմեան» մատենադարանի, «Արեւ» օրաթերթի, Յուսաբեր Մշակութային Ընկերակցութեան «Փալանճեան» մատենադարանի վարիչներուն, ինչպէս նաեւ բազմաթիւ ազնիւ անհատներու, որոնց գրադարաններուն հարուստ նիւթերէն մեծապէս օգտուեցանք։

Շնորհակալութիւն բանասէր Տիգրան Գէորգեանին, լեզուական եւ խմբագրական հեղինակաւոր դիտողութիւններուն համար։

Շնորհակալութիւն տիար Մարտիրոս Պալաեանին, հրատարակչական վերահսկողութեան համար։

Հ. Ա.

ՆԵՐԱԾՈՒԹԻՒՆ

Տիգրան Չուհաճեանի (1837-1898) բեղմնաւոր գրիչին կը պատկանին հայկական պատարագի երեք գլխաւոր բաղկացուցիչներուն՝ «Խորհուրդ խորին»-ի, «Սուրբ, սուրբ»-ի եւ «Հայր մեր»-ի երաժշտական յօրինումները, բոլորն ալ անտիպ:

«Խորհուրդ խորին»-ի մասին յիշատակած է Նուպար Ալիքսանեան՝ Չուհաճեանին նուիրուած իր արժէքաւոր յօդուածին մէջ [(1)]: Որեւէ այլ յիշատակութիւն յայտնաբերուած չէ: Երեւանի «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի երաժշտական բաժինի Չուհաճեանի դիւանին մէջ՝ տակաւին չկայ անոր բնագիրը: Մինչդեռ նոյն դիւանին մէջ չատոնց է արդէն ապաստան գտած են «Սուրբ, սուրբ»-ի եւ «Հայր մեր»-ի ձեռագիրները [(2)], որոնք առիթ ընծայեցին ձեռնարկելու ներկայ տպագրութեան:

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ

Գրութեան թուականը անյայտ է: Բացի Ն. Ալիքսանեանի յիշատակութենէն [(3)], անոր մասին այլ տեղեկութիւն չգտանք:

«Սուրբ, սուրբ»-ը հայկական պատարագի երրորդ մասին՝ «Հաւատացելոց պատարագ»-ին, ամէնէն արտայայտիչ երգերէն մէկն է: Կը գտնուի «Ողջոյն»-էն ետք [(4)] եւ անմիջապէս կը նախորդէ ու հոգեպէս կը նախապատրաստէ «Կանոն»-ը [(5)]:

ԺԹ.-Ի. դարերուն ընթացքին, հայկական թէ եւրոպական ձայնագրութեամբ գրառուած ձեռագիր եւ տպագիր պատարագամատոյցներուն մէջ արձանագրուած են պատարագի միաձայն եղանակներու բազմաթիւ տարբերակներ, որոնց մէկ մասը միջնադարէն բանաւոր աւանդութեամբ հասած են, մէկ մասն ալ ԺԹ. դարու յօրինումներ են:

Մ. Մուրադեան անդրադառնալով Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին մասին (յարգելի երաժշտագէտին ծանօթ չէր «Հայր մեր»-ը), հաւանական կը գտնէ՝ թէ անոր մեղեդին ձայնագրութիւն մը ըլլայ «քանի որ տուեալ մեղեդին ոճական ընդհանրութիւն չունի Չուխաջեանի ստեղծագործութեան հետ» [(6)]:

Մեր կարծիքով, սակայն, Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ն ու «Հայր մեր»-ը հիմնուած են ինքնատեղծ մեղեդիներու վրայ, հետեւեալ պատճառներով.

Ա.- Չուհաճեանի ստեղծագործութիւններուն մէջ չկան «մշակում»-ներ: Իր տարբեր շրջանի երկերուն մէջ կան մեղեդիական ու ոճական ընդհանրութիւններ հայկական հոգեւոր երաժշտութեան, հայկական քաղաքային երգ-երաժշտութեան եւ թրքական-արեւելեան քաղաքային եւ աշուղական արուեստին հետ, բայց անմիջական ձայնագրութիւն եւ օգտագործում ամբողջական մեղեդիներու չենք հանդիպած:

Բ.- Հայկական եկեղեցին՝ իբր աւանդապահ միջնադարի աւանդոյթներուն, մինչեւ այսօր կը մերժէ հոգեւոր երգերու բառերուն ինքնակամ կրկնութիւններ: Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ, բացի «սուրբ» բառին վաւերացուած երիցս կրկնութեան, բոլոր բառերն ու նախադասութիւնները բազմիցս կը կրկնուին: Անկարելի է, որ միջնադարեան բանաւոր աւանդութեամբ հասած եղանակ մը՝ ձեւակերպուած ըլլայ նման բնագիրի մը:

Գ.- Չուհաճեանի մեղեդին՝ իր կառուցուածքի, կշռոյթի, զարգացումի, հնչադասութեան եւ այլ կողմերով, բազում ընդհանրութիւններ *ունի* «Արշակ Բ.»-ի եւ «Զէմիրէ»-ի տարբեր հատուածներուն հետ, հետեւաբար, երաժշտահանին ինքնուրոյն յօրինումը ըլլալու է:

Դ.- Հռչակաւոր երաժշտահաններ՝ Հայտն, Մոցարթ, Պեթհովէն եւայլն, դասական վաւերացուած բնագիրներու վրայ յօրինած են ինքնատեղծ հրաշալի պատարագներ, հաւատարիմ մնալով հոգեւոր երաժշտութեան լոկ ներքին յուզականութեան: Անոնք՝ թէեւ նախատեսուած են եկեղեցական արարողութեան ընթացքին կատարուելու համար, սակայն իրենց երաժշտական նիւթի ընդգրկուն ծաւալով, մշակումի, երաժշտական թատրերգաբանութեան (տռամաթիւրժիք) հզօրութեամբ, նախ եւ առաջ համերգային ստեղծագործութիւններ են: Ահա այս հունով է՝ զոր ընթացած է Չուհաճեան:

Ուրիշ հարց, թէ Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ կան ելեւէջային եւ կշռութային ընդհանրութիւններ եւ նմանութիւններ միջնադարեան եղանակներուն հետ, ինչպէս կ'ուրուագծուի հետեւեալ օրինակներէն.

Չուհաճեան «Սուրբ, Սուրբ»	Միջնադարի հայ հոգեւոր միաձայն երգեր (7)
3 Տէր զօ – րու – թեանց 14 փա – ռօք են 30 ի բար – ձունս	«Տէր ողորմեա» (8) Զփ. Տանր Տէր ո – ղոր – մեա «Սրբոյն Թէոդորոսի» (9) Տանր. ակ. աստ – ուա – ծու – թիւն «Հարց Պենտէկոստէին երրորդ աւուրն» (10) Զափաւոր Միջակ. դձ. Որ բո – լո – րից ես պատ-ճառ

Բաց աստի, երկրորդ մասի (հատուածներ 16-32) կշռութային կառուցուածքը խիստ տարածուած է հայ հոգեւոր երաժշտութեան մէջ:

Կարելի է թուել բազմաթիւ այլ օրինակներ, սակայն այսքանը բաւարար է բացայայտելու Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին առնչութիւնը հայ հոգեւոր երաժշտութեան հետ:

Ասոնք պատահական զուգադիպութիւններ չեն, այլ հոգեւոր երգարուեստի ձայնեղանակներուն կաղապարուած դարձուածքներ՝ որոնք իրենց արտացոլումը գտած են այստեղ: Չմոռնանք, որ Կ. Պոլիսը եղած է հայկական հոգեւոր երաժշտութեան գլխաւոր դպրոցներէն մէկը եւ մեծ ազդեցութիւն ունեցած ԺԹ. դարու արեւմտահայ մասնագիտացուած երաժշտութեան լեզուամտածողութեան վրայ:

Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ մեղեդի-նուագակցութիւն յարաբերակցութիւնը այնքան սերտ է ու միաձոյլ, որ կը կազմեն անքակտելի, համազոյ ամբողջականութիւն մը:

Հայկական միաձայն պատարագի «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ, միջնադարի երաժիշտները յատուկ ընդգծած են «Սուրբ, սուրբ» եւ «Ովսաննա ի բարձունս» բառերը՝ անոնց շնորհելով աւելի զարդոլորուն ու ծորուն եղանակաւորում[11]:

«Սուրբ» եւ «Ովսաննա» հասկացութիւնները՝ առաջինը իբր խորհրդանիշ անարատութեան, վեհութեան, վսեմութեան, երկրորդը իբր օրհնաբանական բացագանչութիւն[12], կարեւոր նշանակութիւն ունին քրիստոնէական ըմբռնումին մէջ, որով «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ ստացած են իրենց համարժէք մեկնաբանութիւնը: Միաժամանակ, ընդգըրկած երկարաձիգ եղանակաւորումով, երաժըշտական բնագիրին մէջ խաղացած են իւրայատուկ նախաբան-վերջաբանի դեր:

Այս առանձնայատկութիւնները իրենց ուրոյն մեկնաբանութիւնը կը գտնեն Չուհաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ:

Վերջինը կը սկսի առանց գործիքային նախաբանի[13]: Հետեւաբար, երաժշտական նախամուտքի դերը՝ իր ողջ տարողութեամբ կը բարդուի «Սուրբ» բառերուն վրայ: Առաջին երկու հատուածները կ՚առանձնանան միաձայն հիւսուածքով, մեղմամեղմ հնչողութեամբ, յամրաքայլ, թռիչքաձեւ ընթացքով: Այս համադրութիւնը իր կրկնօրինակը չունի ստեղծագործութեան մէջ:

Երաժշտական նախադասութիւնը կ՚ամբողջանայ «Տէր զօրութեանց» բառերով (հատուածներ 3-4), որ՝ ի տարբերութիւն նախընթացին, չարժուն է, գալարուն, առանց թռիչքներու:

Երկին յետագայ ամբողջ յղացքը յենած է այս երկու դասոյթներէն բխած կշռութաելեւէջային եւ ոճական առանձին կամ ամբողջական դարձուածքներու վրայ: Առաջինին թռիչքաձեւ իջնող ոստիւնները՝ որոնք յաճախ կիրառուած են Հակադիր, բարձրացող տարբեր ձայնամիջոցներով, եւ ձիգ կէս ձայնանիշերը ու երկրորդին քառորդներով Հիւսուած սաՀուն ընթացքը՝ իր այլազան դրսեւորումներով, Հիմքն են ԶուՀաճեանի «Սուրբ, սուրբ»-ին:

Այսպէս, առաջին մասին (A) շարունակութիւնը (Հատածներ 5-15) կը զարգացնէ ու կը միաձուլէ երկու դասոյթները: Երկրորդ մասին (B) մէջ (Հատածներ 16-32), թենորին բոլոր նախադասութիւնները բաժնուած են երկու կայուն ենթամասերու, առաջինը՝ «օրՀնութիւն», արձագանգն է «սուրբ» բառին, որուն կ'աւելնայ կշռութային նոր տարր մը՝ ♩. ♪, երկրորդը՝ «ի բարձունս», կապուած է «Տէր զօրութեանց»-ին Հետ: Երրորդ մասը (C) (Հատած 32-էն մինչեւ վերջ) կը զարգանայ «սուրբ»-ի ոլորտին գերակշռութեամբ, ներառնելով B-ի նորամուտ կշռութային տարրը եւ մէկ անգամ մը միայն մէջբերելով «Տէր զօրութեանց»-էն ենթադասոյթ մը (Հատածներ 49-52): Շնորհիւ C-ին, Հատածներ 1-2-ի «սուրբ»-երը կը ստանան նոր թափ ու Հզօրութիւն եւ կը շեշտուի անոնց իմաստային կարեւորութիւնը:

Առաջին չորս Հատածները կառուցուածքային, ձեւական առումով մաս կը կազմեն A-ին, բայց իրենց էութեամբ ու բովանդակութեամբ կորիզն են ողջ երկին:

Այս բոլորը միաւորելով, կը յստակացուի՝ թէ ԶուՀաճեան գիտակցաբար կարեւորած է «Սուրբ, սուրբ, սուրբ, Տէր զօրութեանց» նախադասութիւնը եւ մասնաւորապէս շեշտադրած «սուրբ» բառերը:

Գալով երկրորդ գլխաւոր յենակէտին՝ «Ովսաննա»-յին, նշենք՝ որ ան միակ բառն է ամբողջ ստեղծագործութեան մէջ, որ ստացած է երկիմաստ մեկնաբանութիւն:

Առաջին երեւումին (Հատածներ 45-48), երաժշտութիւնը օժանդակ տոմինանթի միջոցով տռամաթիք անցում կը կատարէ դէպի նափոլիթէն մեծալարը եւ նուագախումբի լիաՀնչիւն թրեմոլոներուն օգնութեամբ կ'ամբապնդուի գոյութիւն ունեցող բարձրակէտային լարուածութիւնը: «Ովսաննա»-ն կը մեկնաբանուի իբրեւ Հաւատացեալի յուզուած ու ալեկոծուած Հոգիին բոցավառ բացագանչութիւն մը:

Երկրորդ անգամ (Հատածներ 49-52), երաժշտութիւնը կը վերստանայ իր անդորրութիւնը եւ «Ովսաննա»-ն կը վերա-իմաստաւորուի իբրեւ ջինջ Հոգիի խորքէն բխած աղերսանք մը:

ԱյնուՀետեւ, դարձեալ երաժշտական ամբարձում երրորդ «Ովսաննա»-յի փոքրացած եօթնեակ դաշնակին շուրջ (Հատածներ 51-52) եւ ի վերջոյ աստիճանական խոնարՀում «ի բարձունս, Ովսաննա»-յին զուգաՀեռ (Հատածներ 53-56):

Հետեւաբար, Հանդէս գալով երկին բարձրակէտային ոլորտին մէջ եւ ինք անձամբ ներկայացնելով երաժշտութեան ամենաՀզօր կէտը, այլեւ իմաստային երկակի դրսեւորումով, իրօք կը կազմէ թատերգաբանական, շրջադարձային, ինքնուրոյն կեդրոն մը:

ԱՀաւասիկ այս երկու գլխաւոր յենակէտերուն վրայ կը կառուցուի ԶուՀաճեանի Հոյակերտ ստեղծագործութիւնը:

«Սուրբ, սուրբ»-ը գրուած է ռէ մեծալարին մէջ եւ կազմուած է երեք մասէ.

A + B + C
Հատածներ ‚1-15 16-32 32-62

A-ը կը յատկանշուի զուսպ, ներամփոփ Հիմնանիւթով եւ Հիւսուածքի, կերպարի աստիճանական աճով եւ ընդլայնումով: Թէեւ մեղեդին տրուած է թենորին, սակայն չորս մեներգիչներն ալ Հանդէս կու գան Հաւասար թափով՝ լրացնելով զիրար: Կ'աւարտի լա մեծալարին մէջ, բայց վերջին Հիմնաձայնական դաշնակը կը Հնչէ երկրորդ շրջուածքով (Հատած 15)՝ չընդՀատելու Համար երաժշտական միտքի շարունակողականութիւնը եւ ցոյց տալու թէ զարգացումը տակաւին չէ սպառած:

B-ը իր քնարական Հիմնանիւթով, Հարթ ընթացքով եւ դաշնակութիւններու թարմութեամբ կը Հակադրուի A-ին Հետ:

Կ'ընդգրկէ ընդամէնը «օրՀնութիւն ի բարձունս» նախադասութիւնը՝ որ կը կրկնուի չորս անգամ: Զայն կ'երգէ միայնակ թենորը, նախադասութիւններու վերջաւորութեան սոփրանոյի նմանակումային լրացումներով:

Կը սկսի օժանդակ տոմինանթի միջոցով զարտուղուելով դէպի սի պեմոլ մեծալար (Հատածներ 16-24)՝ նափոլիթէն ոլորտը վերջին ձայնակայքին (լա մեծալար) եւ Հարմոնիք սումետիանթը գլխաւոր ձայնակայքին (ռէ մեծալար): Հատած 24-ին մէջ, սի

պեմոլ մեծալարի տոմինանթի եւ ռէ մեծալարի ցած երրորդ աստիճանի եռահնչիւններուն հաւասարեցումով տպաւորիչ վերադարձ մը կ'ապահովէ դէպի գլխաւոր ձայնակայքը: Մեծալար-փոքրալար այս յարաբերութիւնները՝ այնքան հարազատ Զուհաճեանի լեզուամտածողութեան, նրբօրէն կ'երանգաւորեն ստեղծագործութիւնը:

C-ը ըստ էութեան մշակումն է նախորդ մասերուն: Նպատակասլաց բաղադրում մը (հատածներ 33-39) երաժշտութիւնը կը տանի դէպի աննկուն բարձրակէտը (հատածներ 40-48), որուն յետնախորքին վրայ կը խոյանան «Ովսաննա»-ները: Ստեղծագործութիւնը աստիճանական նուաղումով կ'աւարտի եթերային մեղմութեամբ:

«Սուրբ սուրբ»-ը՝ իր կառուցուածքային ամբողջականութեամբ, արտայայտչական լիարժէքութեամբ, քառերգի յստակ դերաբաշխումով, դաշնակումի թարմութեամբ եւ ոճական ինքնուրոյնութեամբ, կարեւոր տեղ պէտք է գրաւէ երաժշտահանի ստեղծագործական ժառանգութեան մէջ:

ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Ի տարբերութիւն «Սուրբ, սուրբ»-ին, «Հայր մեր»-ի մասին տեղեկութիւններ պահպանուած են մամուլին մէջ:

1890 թուականին, Յովհաննէս Աճէմեան [14] կը գրէ հետեւեալը. «Մի քանի տարի առաջ, երջանկայիշատակ Ներսէս Պատրիարքի օրով, երգեցինք ի Բերա, ի ներկայութեան Հայրապետիս, հնգաձայն *Հայր մեր*, երկասիրութիւն Տիգրան Զուհաճեանի: Այն սիրելի Պատրիարք այնքան ախորժեցաւ զի կրկնել տուաւ ու մեծ գոհունակութիւն յայտնեց: Երբ խնդրեցինք իրմէ նմանօրինակ եղանակներ ընդունիլ յեկեղեցիս, ցաւօք յայտնեց զի չէ կարող» [15]:

Նկատի ունենալով, որ Ներսէս պատրիարք Վարժապետեան վախճանած է 1884 թուականին, ուրեմն մինչ այդ արդէն գոյութիւն ունեցած է հնգաձայն «Հայր մեր» մը:

1897 թուականի Յունուար 12-ին, երբ Զուհաճեան արդէն Կ. Պոլիսէն փոխադրուած ու հաստատուած էր Զմիւռնիա, տեղւոյն Ս. Հռիփսիմեանց վարժարանին մէջ, որբանոցին ի նպաստ տրուած նուագահանդէսին ընթացքին կը հնչէ «Հայր մեր»-ի ուրիշ տարբերակ մը: Տիգրան Գալէմճեան [16] այսպէս կը նկարագրէ զայն. «Կարգացոյցին մէջ եթէ կայ կտոր մը որ իր գերազանց ազդեցութեամբ հանդիսականներն յուզեց, զմայլեցուց, կրկին ու կրկին պահանջել տուաւ՝ այն ալ հայ *մաէսթրոյ*ին [իմա՝ Տ. Զուհաճեանին, Հ.Ա.] նոր յօրինած *եռաձայն* «Հայր Մեր»ն էր, զոր Որբանոցի սանուհիք իրենց այնքան հրեշտակային ձայնովն երգելով զմայլանք յառաջ բերին. սանուհեաց մասնակցեցան Օրիորդք Յովսէփեան եւ Ամիրաեան: Սքանչելի էր եղանակն, մեղեդի մ'էր զոգցես: Վերջապէս յաջող գործ մը» [17]:

Միեւնոյն նուագահանդէսի «Հայր մեր»-ը հետեւեալ կերպ կը բնութագրէ «Արեւելեան մամուլ»-ը. «Զուտ եկեղեցական օրհներգ մ'էր այն՝ Կունօի դրութեամբ եւ այնպիսի նուրբ ու հեշտալուր ոլորակներով յարդարուած՝ որ ունկնդիրներն զմայլեցան ոչ միայն արուեստագէտին տաղանդին այլ եւ երգող որբուկներու եւ Հռիփսիմեան սանուհիներուն ներդաշնակ արտաբերութեան վրայ: Օր. Մ. Քէօլէյեան դաշնակի վրայ կ'ձայնակցէր, միաձայն հատուածը (solo) շատ յաջողութեամբ երգեց Օր. Թ. Յովսէփեան, իսկ երկձայնը (duo) Օր. Մ. Ամիրայեան, առաջնոյն երգակցելով իր անուշ թրթռուն ձայնովը: Տպաւորութիւնն զգալի էր եւ յուզիչ, շատերու աչեր արտասուօք լցան, եւ կեցցէներու ու ծափերու գոռ ու գոչումն, եւ Որբանոցի Խնամակալուհիներու կողմէ նուիրուած գեղահիւս ծաղկեփունջ մ'ընդհանուր գոհունակութեան յայտարար նշաններն էին եւ Զուհաճեանի յաղթանակին խորհրդաւոր պսակը» [18]:

Ի մի բերելով երկու յօդուածագիրներուն հաղորդած տեղեկութիւնները, ի յայտ կու գայ երկու մեներգչուհիներու, եռաձայն երգչախումբի եւ դաշնակի համար յօրինուած «Հայր մեր» մը: Երգչախումբը նախատեսուած ըլլալու է երախայական կամ իգական ձայներու համար, քանի որ զայն երգեցին տարիքով փոքր որբեր (որբուկներ) եւ սանուհիներ:

Զուհաճեանի մահուան առիթով հրատարակուած յօդուածներուն մէջ յիշատակուեցաւ եռաձայն երգչախումբի համար յօրինուած «Հայր մեր» մը՝ իբրեւ իր վերջին երկերէն մէկը [19]:

1899 թուականի Հոկտեմբեր 17-ին, Մատթէոս Մամուրեանի յոբելինական հանդէսին, Զմիւռնիոյ Ս. Հռիփսիմեան վարժարանի սրահին մէջ կը կատարուի Զուհաճեանի այս անգամ քառաձայն «Հայր մեր»-ը՝ նուագակցութեամբ դաշնակի եւ ջութակի: Տ. Գալէմճեան կը գրէ հետեւեալը. «Քառաձայն

երգուեցաւ Զուհաճեանի «Հայր Մեր»ը՝ որ յուզիչ մեղեդի մըն է իր ինքնութեան մէջ եւ որ մասնաւոր տպաւորութիւն մը ըրաւ հանդիսականներուն վրայ»[20]:

Նոյնը կը հաղորդէ նաեւ «Արեւելեան մամուլ»-ը գրելով. «Ժամը ճիշտ 2-ին երգեցիկ խումբը, ընդ ուղղութեամբ Պ. Սմբատ Քէսէճեանի[21] եւ դաշնակի ու ջութակի ձայնակցութեամբ, նախ Համիտիէ քայլերգը կ'երգէ, ապա բարեյիշատակ Զուհաճեանի *Հայր մերն*, քառաձայն ազդեցիկ ու ընտիր եղանակ մ'որ ամենուն սիրտը կ'շարժէ»[22]:

Ի վերջոյ, 1926 թուականին, Նուպար Ալիքսանեան իր ուսումնասիրութեան մէջ, Զուհաճեանի երկացանկին մէջ կը յիշատակէ նուագախումբի եւ մենակատարներու համար գրուած «Հայր մեր» մը «կրօն. ժողովէ անվաւեր՝ սկիզբի «Հայր մեր» բառերը կըրկնըւած ըլլալուն»[23]:

Ուրեմն, գոյութիւն ունեցած է առ նուազն չորս տարբեր երաժշտական կազմերու համար նախատեսուած «Հայր մեր»-եր՝ եռաձայն, քառաձայն, հնգաձայն երգչախումբի համար, մենակատարներով եւ առանց մենակատարի, դաշնակի, ջութակի կամ նուագախումբի նուագակցութեամբ:

Այժմ, Երեւանի «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Զուհաճեանի դիւանին մէջ կը գտնուի «Հայր մեր»-ի մէկ ամբողջական բնագիր՝ գրուած սոփրանոյի, ալթոյի եւ եռաձայն երգչախումբի համար, նուագակցութեամբ ֆլիւթի, դաշնակի, Ա. եւ Բ. ջութակի, ջութի եւ թաւ ջութակի: Երգչային կազմը նման է 1897 թուականի Յունուար 12-ի կատարուածին:

Այս բնագիրն է զոր յանձնեցինք տպագրութեան:

Նոյն դիւանին մէջ կը գտնուի նաեւ սոփրանոյի եւ դաշնակի երկու առանձին նուագամասեր, որոնք կը ներկայացնեն «Հայր մեր»-ի երկու այլ տարբերակներ: Հետեւաբար, ձեռագիրներն իսկ կ'ուրուագծեն «Հայր մեր»-ի երեք տարբերակ[24]:

Տարբերակներու այս բազմազանութիւնը ունի առարկայական եւ ենթակայական պատճառներ:

1890-ական թուականներու Պոլսոյ եւ Զմիւռնիոյ հայութիւնը ի վիճակի չէր ապահովել ցանկացած երաժշտական կազմեր: Հետեւաբար, Զուհաճեան ստիպուած էր ստեղծագործութիւններուն կազմը յարմարցընել տուեալ պահանջներուն: Բայց ինչպէս ցոյց կու տան դիւանի յիշեալ ձեռագիրները, սրբագրութիւններ ներմուծուած են ծաւալի, մեղեդիի, եւ դաշնակումի տեսանկիւնէն, որոնք կը փաստեն նոր յղացքի մը առկայութիւնը:

«Հայր մեր»-ը Յիսուսի Լերան Քարոզի կարեւոր բաղկացուցիչն է, որուն ամբողջական բնագիրը գրած է Մատթէոս աւետարանիչը (Զ 9-13) եւ համառօտը՝ Ղուկաս աւետարանիչը (ԺԱ 2-4):

Ան կը հանդիսանայ քրիստոնեայ աշխարհի ամենաժողովրդական աղօթքը՝ ուր «կը խտանան քրիստոնեայ անհատի մը բոլոր պարտականութիւններն ու իրաւունքները»[25]:

Հոգեւոր հայրերը զայն անհրաժեշտ նկատած են երաժշտութեամբ հանդերձ ներառնել հայկական պատարագին մէջ՝ իբր եզրափակում խնդրուածքներու:

Ինչպէս կը գրէ «Հայր մեր»-ի մեկնաբան մը, անոր «ձեւը համառօտ, որոշ եւ պարզ է»[26]:

Նոյնն է նաեւ երաժշտութիւնը: Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Գէորգ Դ.-ի երգած եւ Նիկողոս Թաշճեանի ձայնագրած պատարագամատոյցի չորս պատարագներուն՝ վասն Կիւրակէից, Լուր աւուրց, Տաղաւարաց եւ Մեծի պահոց, «Հայր մեր»-երը վանկաչափական են, որով երգուող բառերը դիւրահաս եւ դիւրըմբռնելի են, իսկ երաժշտութիւնը՝ պարզ, յստակ եւ անմիջական բայց խոր ու զգայուն[27]:

«Գանձարան հայկական երգերու» արժէքաւոր երգարանին մէջ, «Հայր մեր»-ի տարբերակ մը հրատարակուելէ ետք, իրաւամբ կը նշուի՝ թէ «Հայ եկեղեցական երաժշտութեան գոհարներէն մին է Տէրունական աղօթքի այս եղանակը, որ իր պարզութեան մէջ իսկ ունի վերացնող հմայք մը»[28]:

Հայկական պատարագի բազմաձայն մշակողները եւս յատուկ ուշադրութիւն ընծայած են «Հայր մեր»-ին:

Եկմալեանի քառաձայն պատարագի «Հայր մեր»-ը առանձնաշնորհուած է ցայտուն, գնայուն, անպաճոյճ մեղեդիով մը:

Կոմիտաս վարդապետի պատարագը մշակուած է փոլիֆոնիք հիմունքներու վրայ, բացի սակաւաթիւ հատուածներէ՝ որոնք ունին հոմոֆոն-հարմոնիք հիւսուածք: Վերջիններէն է «Հայր մեր»-ը[29], որ կ'առանձնանայ իր բնայատուկ հնչողութեամբ:

Տէրունական աղօթքը կարեւոր տեղ կը գրաւէ ոչ միայն երաժշտական բնագաւառին մէջ: Ինչպէս կը նկատէ Տ. Աբրահամ աբղ.

Մկրտչեան՝ «Հայ մեկնողական գրականութեան մէջ «Հայր մեր»-ի մեկնութիւնները, համեմատած Նոր Կտակարանի միւս հատուածների մեկնողութիւնների հետ, թուով ամենաշատն են»[30]:

Ուրեմն, դարերու խորքերէն բխած ու հասարակութեան էութեան մէջ խորապէս արմատաւորուած համաժողովրդական աղօթքի մը վերադիմելու համար անհրաժշտ է ունենալ տաղանդաւոր, ինքնավստահ, բարձր մասնագիտացուած գրիչ մը:

Զուհաճեանի փորձը՝ երաժշտական նոր տարազ շնորհելու աւանդական աղօթքին, կը պսակուի աներկբայ յաջողութեամբ:

Կ. Պոլսոյ եւ Զմիւռնիոյ վերոյիշեալ քննախօսականներուն պարփակած հիացական արտայայտութիւնները խօսուն փաստեր են անոր յաջողութեան: Յօդուածագիրները հարազատ բնութագրութեամբ, ճիշտ ընկալումով, խոր ըմբռնումով ներկայացուցած են ստեղծագործութիւնը:

Իրօք, Զուհաճեանի երկը՝ իր թափանցիկ քնարականութեամբ, ներքնաթաքուն աւիւնով, հեշտօրօր եղանակաւորումով, ամրապինդ յօրինուածքով, լիարժէքօրէն կը միահիւսուի աղօթքի հոգեբանական յուզաշխարհին հետ:

Ան ունի հետեւեալ կառուցուածքը.

		հատուածներ
Նախաբան		1-12
A		13-28
B		29-60
Կապող		61-68
C	a	69-84
	b	85-92
Վերջաբան		93-107

Մեներգիչներն ու երգչախումբը երբեք միասին չեն երգեր, այլ հանդէս կու գան փոխն ի փոխ՝ իւրաքանչիւրը կատարելով կառուցուածքային ամբողջական մասեր:

Երգչախումբի դերամասին եւ մենակատարներու զուգերգին մէջ, բառի իւրաքանչիւր վանկին յատկացուած է մէկ ձայնանիշ՝ նմանելով միջնադարի «Հայր մեր»-ի վանկաչափական յօրինուածքին, մինչդեռ սոփրանոյի մեներգը կ'ընդգրկէ ոլորուն մեղեդիական գիծ մը:

Տէրունական աղօթքը կազմուած է եօթը խնդրուածքէ: Առաջին երեքը՝ ա.- Հայր մեր որ յերկինս ես, սուրբ եղիցի անուն քո, բ.- Եկեսցէ արքայութիւն քո, գ.- Եղիցին կամք քո՝ որպէս յերկինս եւ յերկրի, «ընդհանուր մարդկութեան կողմէ փառաբանական բաղձանքներ են Աստուծոյ ուղղուած»: Մնացած չորսը՝ ա.- Զհաց մեր հանապազորդ տուր մեզ այսօր, բ.- Եւ թող մեզ զպարտիս մեր, որպէս եւ մեք թողումք մերոց պարտապանաց, գ.- Եւ մի տանիր զմեզ ի փորձութիւն, ե.-Այլ փրկեա ի չարէն, կը հանդիսանան «յատուկ խնդրանքներ մեր անձնական օգուտին համար»[31]:

Ստեղծագործութիւնը կը սկսի սեղմ ու նպատակամէտ գործիքային նախաբանով մը, ուր համատեղուած են «Հայր մեր»-էն երկու հիմնանիւթ:

Առաջին երեք խնդրուածքները կը կազմեն երաժշտական կառուցուածքին առաջին մասը (A): Զայն կ'երգէ երգչախումբը՝ յամրաքայլ, խորհրդաւոր:

Գրիգոր Նարեկացի «Հայր» բառը կը բնորոշէ իբրեւ «քաղցր, ախորժ եւ շնորհալի անուն»[32]: Այլ աստուածաբան մը «Հայր մեր» բառերը կը մեկնաբանէ իբր «զոյգ մը բառեր որոնցմէ գութ, գորով, սէր ու հոգածութիւն կը ծորի»[33]:

Ցանկալով շեշտել ու խորացնել «Հայր մեր» բառերուն իմաստը, Զուհաճեան երկիցս կրկնած է զանոնք, յաջորդաբար մեծալար (I) եւ փոքրալար (VI_6) դաշնեակներով: Անոնք A-ին մէջ կրկնուող միակ բառերն են:

«Հայր մեր որ յերկինս» նախադասութիւնը աղօթքին մուտքն է՝ որուն վրայ յենած են յաջորդող եօթը խնդրուածքները: Միջնադարի երաժշտական միաձայն տարբերակներուն մէջ, սկիզբէն մինչեւ առաջին խնդրուածքին վերջը՝ միակցուած է երաժշտական միաշունչ նախադասութեամբ: Զուհաճեան՝ «որ յերկինս» բառերուն վրայ հիւսելով հիմնաձայնը հաստատող կատարեալ յանգաձեւ մը, նախընտրած է «Հայր մեր որ յերկինս» նախադասութիւնը դարձնել ներքնապէս աւարտուն՝ իբր յետնախորք խնդրուածքներուն:

Այնուհետեւ, «արքայութիւն քո»-ի վրայ ներքին բարձրակէտ մը հիւսելով, աստիճանաբար կը հանգչի ու կը հաստատուի տոմինանթ ձայնակայքին մէջ:

Երաժշտական կառուցուածքի յաջորդ մասերը կը բովանդակեն խնդրուածքներու երկրորդ խումբը:

B-ն կը պարփակէ չորրորդ խնդրուածքը եւ հինգերորդի առաջին կէսը:

Կը փոխուի երաժշտական կերպարը: Երգ-

չախմբային օրհներգական հնչողութեան կը փոխարինէ մենակատար սոփրանոյի հեզաճկուն, լայնաշունչ, մելանոյշ մեղեդին:

Կ'աչխուժանայ ձայնակայքային հենքը: Հատած 29-ի բաղադրումը (տօ տիէզ) կը նախանշէ հատած 36-ի զարտուղութիւնը դէպի սի փոքրալար: Ան սի փոքրալարի երկրորդ աստիճանի կանխորոշ արձագանգն է: Իսկ սի փոքրալարը (հատածներ 36-44)՝ իբր «Հայր մեր»-ի առաջին փոքրալար ձայնակայքը, նոր թափ կը չնորհէ երաժշտութեան:

Նախադասութիւններու կրկնութիւններուն չնորհիւ կը բացայայտուի միեւնոյն խնդրուածքի իմաստային տարբեր չերտաւորումներ: Յատկապէս «Թող մեզ զպարտիս մեր»-ը, որ նախ ունի քնարական, աղաչական բնոյթ (հատածներ 44-52), այնուհետեւ յուզումնաթոիչ ցայտումով մը կը խոյանայ՝ հիւսելով B-ի տռամաթիք բարձրակէտը (հատածներ 52-56), եւ ի վերջոյ կը խոնարհի՝ ստանալով զղջական երանգ (հատածներ 56-60):

Երգչախումբի կուռ դաչնեակային նախադասութիւնը կու գայ լրացնել հինգերորդ խնդրուածքի երկրորդ կէսը («որպէս եւ մեք թողումք մերոց պարտապանաց»), որ թէեւ գրականօրէն կը հանդիսանայ «եւ թող մեզ զպարտիս մեր»-ի անմիջական չարունակութիւնը, երաժշտականօրէն անիկա անցում մըն է B-ին եւ C-ին միջեւ: Երաժշտական եւ գրական կառուցուածքներու անհամաչափ համադրութիւնը նորոգ լարուածութեամբ կը համակէ ստեղծագործութիւնը:

Երրորդ մասը (C) զուգերգ է սոփրանոյի եւ ալթոյի միջեւ: Կը բովանդակէ վերջին երկու խնդրուածքները՝ որոնք կը կրկնուին երկիցս, a-ին եւ b-ին մէջ:

a-ը՝ գրուած տօ փոքրալարին մէջ, կը սկսի նուագախումբի նախաբանով մը:

Ծորերգային հիմնանիւթ մը կը գեղերգէ Ա. ջութակը, որուն կը ձայնակցին ջութն ու թաւ ջութակը՝ յաջորդաբար ութեակային (հատածներ 69-70), երրեակային (հատածներ 71-72) եւ վեցեակային (հատածներ 73-74) կրկնապատկումներով: Դաչնակի թենորի ձայնամասի մեծ մասամբ փոքր երկեակներով կազմուած թրիոլները կը սրեն ներքին յուզականութիւնը: Երբ նոյն հիմնանիւթը կը ստանձնեն մեներգչուհիները՝ դաչնակի այս «աղերսանք»-ի ենթադասոյթները կը ձեւափոխուին, կը դառնան աւելի ամրակուռ:

b-ն կը սկսի անակնկալ զարտուղութեամբ դէպի տօ փոքրալարի բարձր երրորդ աստիճանը՝ մի մեծալար: Վերջինս, զուգորդըւելով յագուրդ թրեմոլոններու եւ դաչնեակներու հետ, մրրկալից ժայթքումով կը կրկնէ վեցերորդ խնդրուածքը եւ կը նչանաւորէ ստեղծագործութեան ընդհանուր բարձրակէտը (հատածներ 85-88):

Հատածներ 85-86-ի մեղեդին ազդուած է քաղաքային փոլքլորի ամենատարածուած երգերէն «Ով մեծասքանչ դու լեզու»-ի «Իմ մայրենի» բառերուն կցորդուած ենթադասոյթէն, որ իր հերթին արձագանգն է Caro mio ben հանրածանօթ երգի գլխաւոր հիմնանիւթին:

Այնուհետեւ, վերադարձ է դէպի հիմնական ձայնակայքը, որուն հաստատագրութեան համար էական դեր կը խաղայ Զուհաճեանի նախասիրած նափոլիթէն դաչնեակը (հատած 94):

Երաժշտութիւնը աստիճանաբար խաղաղելով, անհետացող խորախորհուրդ հնչիւններու ծփանքին տակ կ'եզրափակէ ստեղծագործութիւնը:

Հակառակ կառուցուածքային ստորաբաժանումներուն եւ ելեւէջային բազմազանութեան, Զուհաճեան բարձր հմտութեամբ յաջողած է պահպանել գեղարուեստական ամբողջականութիւնը:

Թուենք քանի մը օրինակ:

Նուագակցութեան վերընթաց արփէժները՝ որոնցմով հարուստ է A-ը, իբրեւ առանձին ենթադասոյթներ անընդհատ կը յայտնուին յաջորդ մասերուն մէջ (հատածներ 31, 39, 43, 45, 49, 53, 58, 86, 94, 96):

Կչռութային հետեւեալ կաղապարը կը գտնենք ամէնուրեք.



C-ի մեղեդիին սկզբնաւորութիւնը քաղուած է հատածներ 17-18-էն:

Հատած 68-ի Ա. ջութակի միացնող ենթադասոյթը որոշիչ դեր կը խաղայ հատածներ 77-80-ի նուագակցութեան մէջ:

Հատածներ 97-98-ը արձագանգն են երգչային մուտքի (հատածներ 13-14) դաչնակումային հենքին՝ I – VI, միախառնուած յետագային արմատաւորուած

 կչռութային պատկերով:

Հատածներ 101-107-ը ընդլայնումն ու ընդարձակումն են հատած 16-ին:

Ի վերջոյ, նախաբանը կը համատեղէ ու կը միացնէ «Հայր մեր» բառերուն մեղեդին

(Հատածներ 1-4) եւ գլխաւոր բարձրակէտային ոլորտը (Հատածներ 5-12), որոնք կը հանդիսանան ստեղծագործութեան երկու հանգրուանային շրջադարձերը:

Այսպէս, լուծելով նաեւ «Հայր մեր»-ի երաժշտական ամբողջականութեան հարցը, Չուհաճեան թողած է գեղարուեստական բարձրարժէք յատկանիշներով օժտուած բիւրեղեայ, հրաշագեղ ստեղծագործութիւն մը, որ «Սուրբ, սուրբ»-ին հետ միասին անհրաժեշտ է լայնօրէն տարածել ու մնայուն տեղ յատկացնել հայկական երգարուեստի նուագացանկին մէջ:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Տե՛ս Նուպար Յ. Ալիքսանեան, Տիգրան Չուհաճեան, իր կեանքն ու արուեստը, Թէոդիկ, «Ամէնուն տարեցոյցը», Վենետիկ, 1926, էջ 458:

2.-Ձեռագիրներուն մասին մանրամասն տե՛ս Աղբիւրներ եւ ծանօթագրութիւններ:

3.-Տե՛ս Նուպար Յ. Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 458:

4.-Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգէն Ա. «Ողջոյն»-ը կը բնութագրէ՝ «վերացման եւ սրբութեան զգացումին լրում» (Վազգէն Ա. Կաթողիկոս, Մեր պատարգը, Էջմիածին, 1988, էջ 39):

5.-«Կանոն»-ի ընթացքին՝ «Յիսուսի մարմինն ու արիւնը խորհրդանշող հացն ու գինին Աստուծոյ առջեւ որպէս զոհ կը մատուցուին ի տես ժողովրդեան» (Անդ, էջ 42):

6.-Մաթէոս Մուրադեան, Հայ երաժշտութիւնը XIX դարում եւ XX դարասկզբում, Երեւան, 1970, էջ 189:

7.-Գրուած են հայկական ձայնագրութեամբ զոր փոխադրեցինք եւրոպականի:

8.-Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, երկրորդ տպագրութիւն, Վաղարշապատ, 1878, էջ 67:

9.-Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 224-225:

10.-Անդ, էջ 630:

11.-Տե՛ս Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, երկրորդ տպագրութիւն, Վաղարշապատ, 1878: Երբ գլխաւոր եղանակը Չափաւոր է՝ «սուրբ, սուրբ» եւ «Ովսաննա ի բարձունս» մեծ մասամբ կը կատարուին ծանր (էջ 20-21, 60-61, 181-182): Երբ ծանր է բուն եղանակը՝ անոնք կը դառնան աւելի զարդալորուն (էջ 83-84, ուր «Սուրբ, սուրբ, սուրբ Տէր»-ը եւ «Ովսաննա»-ն կը կատարուին միայնակ, ի տարբերութիւն մնացած հատուածներուն՝ որոնք կ'երգուին խմբովին: Այստեղ առաջին «սուրբ»-ը կը զբաղեցնէ 16 չափական միաւոր իսկ «Ովսաննա»-ն՝ 19: Նաեւ՝ էջ 24, ուր «սուրբ»-ը կը կրէ 11 չափական միաւոր իսկ «Ովսաննա»-ն՝ թէեւ կը գրաւէ ընդամէնը 3 չափական միաւոր, բայց ի յայտ եկած ծնկները (վաթսունչորրորդական ձայնանիշերը) զգալիօրէն կը ծանրացնեն ընթացքը:

12.-«Ովսաննա» բառը սկզբնապէս նշանակած է աղերսանք, որ յետագայ դարերուն իմաստափոխուած ու ընդհանրացած է իբրեւ Աստուծոյ ուղղուած օրհնութեան ու փառաբանութեան բացագանչութիւն (տե՛ս Hosanna, Encyclopoedia Britannica, Volume 11, U.S.A., 1966, p. 738): Այս վերջին իմաստն է՝ զոր արձանագրած են Հայկազեան բառարանի հեղինակները, երբ զայն կը բացատրեն իբր «Ձայն օրհնառաք առ երբայեցիս՝ վասն եկելոյ հասելոյ փրկութեան եւ փրկչի» (Ովսաննայ, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հատոր երկրորդ, Վենետիկ, 1837, էջ 524): Բնականաբար, այս իմաստով է ան օգտագործուած «Սուրբ, սուրբ»-ին մէջ:

13.-Գործիքային նախաբանը կարեւոր դեր կը խաղայ Չուհաճեանի երգչային երկերուն մէջ: Մեզի յայտնի մեներգներուն եւ խմբերգներուն մեծամասնութիւնը կը կրէ ասարտուն նախաբաններ, ուր խտացուած են երգին ընդհանուր բնոյթն ու գլխաւոր երաժշտական տարրերը: Բացառութիւն կը կազմեն հայատառ թրքերէն եռաձայն խմբերգ մը՝ դաշնակի նուագակցութեամբ (անտիպ, հեղինակային ձեռագիրը կը գտնուի Երեւանի «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Չուհաճեանի դիւան, թիւ 61) եւ «Սուրբ, սուրբ»-ը՝ որոնք կը սկսին առանց նախաբանի:

14.-Յովհաննէս Աճէմեան (1840-1895), պոլսահայ թենոր, թատերական քննադատ: Եղած է հայ երաժըշտական թատրոնի հիմնադիրներէն: Մեծ յաջողութեամբ հանդէս եկած է Չուհաճեանի օփերէթներուն մէջ: Բազմաթիւ յօդուածներ տպագրած է հայկական եւ օտար մամուլին մէջ: Լիպրէթթիսթն է «Արիֆ» օփերէթին: Իր մասին տե՛ս Գառնիկ Ստեփանեան, Կենսագրական բառարան, հատոր Ա, Երեւան, 1973, էջ 77:

15.-Յ. Վ. Ա., Երաժշտութիւն, «Արեւելք», օրագիր, Կ. Պոլիս, 8/20 Մայիս 1890, թիւ 1893, էջ 3:

16.-Տիգրան Գալէմճեան (1844-1920), դերասան, թատերագիր, թարգմանիչ, յուշարար: Ծնած է Կ. Պոլիս: Խաղացած է «Արեւելեան թատրոն»-ի, Վարդովեանի, Արշակ Պէնկլեանի եւ այլ թատերախումբերու մէջ: Հեղինակած թատրերգութիւններն են՝ «Արա գեղեցիկ», «Սասնոյ հերոսներ», «Զէյթունի ապստամբութիւնը», «Վասպուրականի հերոսները» եւայլն: Հայերէնի եւ թրքերէնի թարգմանած է Շեքսփիրի եւ Վ. Հիւկոյի բազմաթիւ թատրերգութիւններ: Իր մասին տե՛ս Գառնիկ Ստեփանեան, նշ. աշխ.ը, էջ 215:

17.-Տ. Գ., Իզմիրեան քրոնիկ, Որբանոցի նուագահանդէսը, «Բիւզանդիոն», հայաթերթ ամենօրեայ, Կ. Պոլիս, 17/29 Յունուար 1897, թիւ 63, էջ 2:

18.-Թատերախառն նուագահանդէս ի նպաստ որբանոցի, «Արեւելեան մամուլ», կիսամսեայ, Զմիւռ-

նիա, 1 Փետրուար 1897, թիւ 3, էջ 101-102:

19.-Տե՛ս Ա. Տ[իվրիկեան], Տիգրան էֆ. Չուհաճեան, «Արեւելեան մամուլ», կիսամսեայ, Զմիւռնիա, 15 Մարտ 1898, թիւ 6, էջ 235: Հ. Ս[իմոն] Երեմ[եան], Ազգային նշանաւոր հանգուցեալք 1898 տարւոյ, Հայ Վերտին, «Բազմավէպ», հանդէս, Վենետիկ, Փետրուար 1899, էջ 82:

20.-Տ. Գ., Մամուրեանի յոբելեանին հանդէսը, «Արեւելք», օրագիր, Կ. Պոլիս, 20 Հոկտեմբեր 1899, թիւ 4149, էջ 3:

12.-Սմբատ Քէսէճեան, նուագավար, երգիչ, թատերարան: Գրած է արեւմտահայ թատրոնի պատմութեան նուիրուած անտիպ աշխատութիւն մը, ուր կարեւոր տեղեկութիւններ արձանագրուած են Չուհաճեանի մասին (ձեռագիրը կը գտնուի Երեւան, «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, թատերական բաժին, Ս. Քէսէճեանի դիւան, թիւ 1, 2): Մտերիմ էր Չուհաճեանին հետ, յատկապէս Զմիւռնիոյ շրջանին: Բազմիցս ղեկավարած է անոր ստեղծագործութիւնները: Եղած է նաեւ երաժշտական խմբագիր:

22.-Վ., Յոբելեան Պ. Մ. Մամուրեանի, «Արեւելեան մամուլ», կիսամսեայ, Զմիւռնիա, 1 Նոյեմբեր 1899, թիւ 21, էջ 891:

23.-Նուպար Յ. Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 459:

24.-Ձեռագիրներուն մասին մանրամասն տե՛ս Աղբիւրներ եւ ծանօթագրութիւններ:

25.-Մեկնիչ, Մեկնաբանական, Տէրունական աղօթքը, «Տաճար», կիսամսեայ հանդէս, Կ. Պոլիս, Դեկտեմբեր 1909, թիւ 2, էջ 47:

26.-Հսկողը, Տէրունական աղօթքը, «Աւետաբեր», շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, 20 Մայիս 1911, թիւ 20, էջ 470: Նոյն յօդուածը նաեւ՝ Գր. սրկ. Հ. Գալուստեան, Տէրունական աղօթքը, «Սիոն», ամսագիր, Երուսաղէմ, Յուլիս 1949, թիւ 7, էջ 209:

27.-Տե՛ս Չայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, էջ 32, 65, 90, 186:

28.-Ս. Հ., Հայր մեր, «Գանձարան հայկական երգերու», Գահիրէ, էջ 665:

29.-Տե՛ս Նիկողոս Թահմիզեան, Ժողովրդականի ոգով Կոմիտասի «Պատարագը», «Սովետական արուեստ», ամսագիր, Երեւան, 1969, թիւ 10, էջ 42:

30.-Տ. Աբրահամ արք. Մկրտչեան, «Հայր մեր»-ի մեկնութիւնը ըստ Գրիգոր Տաթեւացու, «Էջմիածին», ամսագիր, Էջմիածին, Սեպտեմբեր - Հոկտեմբեր 1987, էջ 48:

31.-Յովհաննէս քհ. Ամիրեանց, Տէրունական աղօթքը, «Հայ խօսնակ», Կ. Պոլիս, 1929, Մայիս, թիւ 5, էջ 93-95:

32.-Տ. Աբրահամ արք. Մկրտչեան, նշ. յօդ.ը, էջ 48:

33.-Հսկող, նշ. յօդ.ը, «Աւետաբեր», 27 Մայիս 1911, թիւ 21: Գր. սրկ. Հ. Գալուստեան, նշ. յօդ.ը, «Սիոն», Սեպտեմբեր 1949, էջ 233:

Բ Ն Ա Գ Ի Ր Ն Ե Ր

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ
SOURB, SOURB

Տ. ՉՈՒՀԱՃԵԱՆ
D. TCHOUHADJIAN

Largo e religioso

Flauto

Piano

pp

Harmonium

Soprano

Tenore

Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ Տէր զօ – րու – թեանց,
Sourb, Sourb, Sourb Tēr zô - rou - ṫeanc',

SOLI

Baritono

Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ Տէր զօ – րու – թեանց,
Sourb, Sourb, Sourb Tēr zô - rou - ṫeanc',

Basso

Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ Տէր զօ – րու – թեանց,
Sourb, Sourb, Sourb Tēr zô - rou - ṫeanc',

Largo e religioso

Violino

Violoncello

5

tr

լի են եր - կինք
li en er - kink'

լի են եր - կինք եւ եր - կիր փա - ռօք քո,
li en er - kink' ew er - kir p'a - ṙôk' k'o,

լի են եր - կինք եւ եր - կիր փա - ռօք քո,
li en er - kink' ew er - kir p'a - ṙôk' k'o,

եւ եր - կիր փա - ռօք քո,
ew er - kir p'a - ṙôk' k'o,

10

tr

եւ եր - կիր փա - ռօք քո,
ew er - kir p'a - ṙôk' k'o,

լի են եր - կինք եւ եր - կիր փա - ռօք քո, եր -
li en er - kink' ew er - kir p'a - ṙôk' k'o, er -

լի են եր - կինք եւ եր - կիր փա - ռօք քո,
li en er - kink' ew er - kir p'a - ṙôk' k'o,

փա - ռօք քո,
p'a - ṙôk' k'o,

15

եր - կիր փա - ռօք քո,
er - kir p'a - řôk' k'o,

կիր փա - ռօք քո, օրհ - նու -
kir p'a - řôk' k'o, ôrh - nou -

եր - կիր փա - ռօք քո,
er - kir p'a - řôk' k'o,

եր - կիր փա - ռօք քո,
er - kir p'a - řôk' k'o,

20

8va

pp

8va

ի բար - ձունս,
i bar - čouns,

քիւն ի բար - ձունս, օրհ - նու -
tiun i bar - čouns, ôrh - nou -

ի բար- ձունս,
i bar- čouns,

թիւն ի բար - ձունս, օրհ - նու -
ṫiun i bar - čouns, orh - nou -

25

ի բար– ձունս,
i bar - čouns,

թիւն ի բար – ձունս, օրհ – նու –
ṭioun i bar - čouns, ôrh - nou -

30

8va

3

p

p

p

օրհ -
orh -

թիւն ի բար - ձունս, օրհ -
tiun i bar - čouns, orh -

օրհ -
orh -

օրհ -
orh -

p

35

p cresc.

p cresc.

նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր եւ գա - լոցդ ես, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir ew ga - loc'd es, ôrh -

նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր եւ գա - լոցդ ես, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir ew ga - loc'd es, ôrh -

նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր եւ գա - լոցդ ես, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir ew ga - loc'd es, ôrh -

նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր եւ գա - լոցդ ես, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir ew ga - loc'd es, ôrh -

40

Նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir, ôrh -

Նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir, ôrh -

Նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir, ôrh -

Նեալ որ ե - կիր, որ ե - կիր, օրհ -
neal or e - kir, or e - kir, ôrh -

ff

3 3 3 3 3 3

sf

3 3 3 3 3 3

նեալ որ ե – կիր եւ գա – լոցդ ես ան – ուամբ Տեառն,
neal or e - kir ew ga - loc'd es an - ouamb Teaṙn,

նեալ որ ե – կիր եւ գա – լոցդ ես ան – ուամբ Տեառն,
neal or e - kir ew ga - loc'd es an - ouamb Teaṙn,

նեալ որ ե – կիր եւ գա – լոցդ ես ան – ուամբ Տեառն,
neal or e - kir ew ga - loc'd es an - ouamb Teaṙn,

նեալ որ ե – կիր եւ գա – լոցդ ես ան – ուամբ Տեառն,
neal or e - kir ew ga - loc'd es an - ouamb Teaṙn,

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

45

f

ով – սան – նա,
ov - san - na,

ով – սան – նա,
ov - san - na,

ով – սան – նա,
ov - san - na,

ով – սան – նա,
ov - san - na,

50

p

ով – սան – նա
ov - san - na

pp

ով – սան – նա,
ov - san - na

ով – սան – նա
ov - san - na

pp

ով – սան – նա,
ov - san - na

ով – սան – նա
ov - san - na

ով – սան – նա
ov - san - na

p

p

1.

p

ի բար – ձունս, ով – սան – նա, օրհ –
i bar - čouns, ov - san - na, ôrh -

ի բար – ձունս, ով – սան – նա, օրհ –
i bar - čouns, ov - san - na, ôrh -

ի բար – ձունս, ով – սան – նա, օրհ –
i bar - čouns, ov - san - na, ôrh -

ի բար – ձունս, ով – սան – նա, օրհ –
i bar - čouns, ov - san - na, ôrh -

1.

p

2.

55

p

ի բար – ձունս: – – – – –
i bar - čouns. - - - - -

ի բար – ձունս: – – – – –
i bar - čouns. - - - - -

ի բար – ձունս, ի բար – ձունս: –
i bar - čouns, i bar - čouns. -

ի բար – ձունս, ի բար – ձունս: –
i bar - čouns, i bar - čouns. -

2.

60

8va

pizz.

pizz.

arco

arco

ՀԱՅՐ ՄԵՐ
HAYR MER

Տ. ՉՈՒՀԱՃԵԱՆ
D. TCHOUHADJIAN

5

f

f

f

f

f

f

10

p

p

p

p

p

15

Հայր մեր, հայր մեր որ յեր – կինս,
Hayr mer, hayr mer or yer - kins,

Հայր մեր, հայր մեր որ յեր – կինս,
Hayr mer, hayr mer or yer - kins,

Հայր մեր, հայր մեր որ յեր – կինս,
Hayr mer, hayr mer or yer - kins,

20

սուրբ ե – ղի – ցի ա – նուն քո,
sourb e - łi - c'i a - noun k'o,

սուրբ ե – ղի – ցի ա – նուն քո,
sourb e - łi - c'i a - noun k'o,

սուրբ ե – ղի – ցի ա – նուն քո,
sourb e - łi - c'i a - noun k'o,

pizz.

arco

[♯]
tr tr

ե – կես – ցէ
e - kes - c'ē
առ – քա – յու – թիւն
ar - k'a - you - tiun

ե – կես – ցէ
e - kes - c'ē
առ – քա – յու – թիւն
ar - k'a - you - tiun

ե – կես – ցէ
e - kes - c'ē
առ – քա – յու – թիւն
ar - k'a - you - tiun

25

քո, ե – ղի – ցին կամք քո որ – պէս յեր – կինս եւ յերկ –
k'o, e - łi - c'in kamk' k'o or - pēs yer - kins ew yerk -

քո, ե – ղի – ցին կամք քո որ – պէս յեր – կինս եւ յերկ –
k'o, e - łi - c'in kamk' k'o or - pēs yer - kins ew yerk -

քո, ե – ղի – ցին կամք քո որ – պէս յեր – կինս եւ յերկ –
k'o, e - łi - c'in kamk' k'o or - pēs yer - kins ew yerk -

1. 2.

30

զհաց մեր հա - նա -
zhac' mer ha - na -

րի. րի.
ri, ri,

րի. րի.
ri, ri,

րի. րի.
ri, ri,

1. 2.

պա – զորդ, զհաց մեր հա – նա –
pa - zord, zhac' mer ha - na -

35

cresc.

cresc.

[ ]

cresc.

պա - զորդ տուր մեզ, տուր մեզ այ -

pa - zord tour mez, tour mez ay -

cresc.

cresc.

cresc.

40

սօր, տուր մեզ այ - սօր. - - -
sôr, tour mez ay - sôr, - - -

45

ew tol

50

– – մեզ, եւ թող մեզ, թող մեզ զպար –

- - mez, ew toł mez, toł mez zpar -

pizz.

pizz.

[> >]

sf

տիս, – – թող մեզ զպար – տիս
tis, - - toł mez zpar - tis

[arco]

[arco]

55

[pp]

ff

pp

pp

մեր,
mer,

թող
toł

մեզ
mez

ff

ff

p

p

ff

[p]

[ff]

[p]

60

[p cresc.]

զպար - տիս մեր
zpar - tis mer

p cresc.
որ - պէս
or - pēs

p cresc.
որ - պէս
or - pēs

p cresc.
որ - պէս
or - pēs

p cresc.

p [cresc.]

p [cresc.]

p [cresc.]

65
եւ մեք թո – ղումք մե – րոց
ew mek' to - łoumk' me - roc'
եւ մեք թո – ղումք մե – րոց
ew mek' to - łoumk' me - roc'
եւ մեք թո – ղումք մե – րոց
ew mek' to - łoumk' me - roc'

70

պար – տա – պա – նաց.
par - ta - pa - nac',

պար – տա – պա – նաց.
par - ta - pa - nac',

պար – տա – պա – նաց.
par - ta - pa - nac',

75

եւ մի տա – նիր
ew mi ta - nir

եւ մի տա – նիր
ew mi ta - nir

80

զմեզ ի փոր – ձու – թիւն, այլ փըր – կեա՚
zmez i p'or - čou - tiun, ayl p'ĕr - kea

զմեզ ի փոր – ձու – թիւն, այլ փըր – կեա՚
zmez i p'or - čou - tiun, ayl p'ĕr - kea

85

զմեզ ի չա - րէ, եւ մի տա - նիր

zmez i j'a - rē, ew mi ta - nir

զմեզ ի չա - րէ, եւ մի տա - նիր

zmez i j'a - rē, ew mi ta - nir

90

p

p

զմեզ ի փոր - ձու - թիւն, այլ փըր - կեա՛ զմեզ
zmez i p'or - čou - tiun, ayl p'ĕr - kea zmez

p

զմեզ ի փոր - ձու - թիւն, այլ փըր - կեա՛ զմեզ
zmez i p'or - čou - tiun, ayl p'ĕr - kea zmez

ի չա – րէ,
i j'a - rē,

ի չա – րէ,
i j'a - rē,

այլ փըր – կեա՛
ayl p'ĕr - kea

այլ փըր – կեա՛
ayl p'ĕr - kea

այլ փըր – կեա՛
ayl p'ĕr - kea

tr
42
p
pp
p
ի չա - րէ,
i j'a - rē,
այլ փըր - կեա՛
ayl p'ĕr - kea
p
ի չա - րէ,
i j'a - rē,
այլ փըր - կեա՛
ayl p'ĕr - kea
p
ի չա - րէ,
i j'a - rē,
այլ փըր - կեա՛
ayl p'ĕr - kea
pizz.
arco
p
pizz.
arco
p
p
p

100

105

Ա Ղ Բ Ի Ւ Ր Ն Ե Ր
Ե Ւ
Մ Ա Ն Օ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Ի Ւ Ն Ն Ե Ր

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ

ԱՂԲԻՒՐ

Երեւանի «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Չուհաճեանի դիւանին հետեւեալ ձեռագիրն է.

Թիւ 64: Խորագիր՝ Սուրբ: Հեղինակ՝ [Տիգրան Չուհաճեան]: Երաժշտական կազմ՝ նուագարաններու եւ երգիչներու առանձին նուագամասեր: Թուական՝ անթուակիր: Թերթ՝ 11: Գրիչ՝ Տ. Չուհաճեան եւ անյայտ: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 34սմ. x 26.5սմ.:

Ձեռագիրը՝ Չուհաճեանի այլ ստեղծագործութիւններու հետ, Փարիզէն Երեւան առաքուած է Արշակ Չօպանեանի ջանքերով, 1934 թուականին [1]:

Նուագագրութիւնը չկայ, բայց առանձին նուագամասերէն՝ դիւրութեամբ կարելի եղաւ վերակազմել զայն:

Նուագամասերուն կազմութիւնը հետեւեալն է.

Piano - էջ 1, տիտղոսաթերթ, ինքնագիր:
էջ 1ա-2, անյայտ ձեռագիր:

Harmonium -էջ 3, տիտղոսաթերթ, ինքնագիր:
էջ 3ա-4, անյայտ ձեռագիր:

Violino1 - էջ 5, անյայտ ձեռագիր:

[Violon]cello - էջ 6, անյայտ ձեռագիր:

Flauto - էջ 7, անյայտ ձեռագիր:

Soprano - էջ 8, ինքնագիր:

Basso - էջ 8ա, խազուած, բառերը՝ լատինատառ հայերէն, անյայտ ձեռագիր:

Tenore - էջ 9, ինքնագիր:

Basso - էջ 9ա, խազուած, ինքնագիր:

Baritono - էջ 10, ինքնագիր:

Soprano - էջ 10ա, խազուած, ինքնագիր:

Basso - էջ 11, ինքնագիր:

Tenore - էջ 11ա, խազուած, անյայտ ձեռագիր:

Ինչպէս կ'երեւի, նուագարանները ձայնագրուած են անյայտ ձեռագիրով իսկ երգերը՝ բացի լատինատառ հայերէն խազուած Basso-էն եւ նոյնպէս խազուած Tenore-էն, գրուած են Չուհաճեանի ձեռագիրով:

Ո՞րքան արժանահաւատ են ոչ հեղինակային բնագիրները:

Մէկ կողմէ այն հանգամանքը՝ որ բոլոր նուագամասերն ալ կը միաձուլուին իրարու, միւս կողմէ Piano-ի եւ Harmonium-ի բնագիրներուն վրայ Չուհաճեանի գրիչով արձանագրուած տիտղոսաթերթերը, լիովին կը հաստատեն անոնց արժանահաւատութիւնը:

Ի՞նչ կազմի համար գրուած է «Սուրբ, սուրբ»-ը՝ քառաձայն երգչախումբի՞ թէ քառերգի (չորս մեներգիչի): Իսկ Violino-ն եւ Violoncello-ն հանդէս կու գան միայնա՞կ թէ խմբովին: Բնագիրներուն մէջ յստակացուած չեն այս կէտերը:

Ն. Թահմիզեան անոր կազմը կը նշէ հետեւեալ կերպով. «չորս, եւ կամ ընդհանրապէս փոքր խումբ ներկայացնող ընտրուած մեներգիչներ՝ սոպրանօ, տենոր, բարիտոն, բաս, յետոյ՝ սրինգ, ջութակ եւ թաւջութակ, այլեւ դաշնամուր ու փոքր երգեհոն» [2]:

Ըստ Մ. Մուրադեանի, ան գրուած է «որպէս բազմաձայն խմբերգ խառը երգչախմբի համար՝ երգեհոնի, դաշնամուրի, ջութակի, [թաւ ջութակի, Հ. Ա.] եւ ֆլեյտայի նուագակցութեամբ» [3]:

Հատածներ 12-32-ի Tenore-ի եւ Soprano-ի դերամասերը՝ իրենց թռիչքաձեւ ընթացքով, համեմատաբար ազատ ոլորումներով եւ ծորերգային հնչեղութեամբ, դժուար է պատկերացնել ոչ մենակատարի համար:

Բայց փոխարէն՝ հատածներ 33-59-ի քառերգին միասնական հոլովոյթը, միանման կշռոյթը եւ դաշնեակային հիւսուածքը կը պահանջեն աւելի գունային միասնականութիւն ու խորութիւն քան առանձին ձայներու երեւակում:

Իսկ հատածներ 1-12-ը կրնան պատշաճիլ երկուքին ալ:

Բաց աստի, մեծ երգչախումբի մը պիտի զուգակցէր ամբողջ նուագախումբ մը, մինչդեռ այստեղ ունինք լոկ հինգ նուագարան:

1.- Տե՛ս Ռուբէն Թերլեմէզեան, Տիգ. Չուհաճեանի երաժշտական արխիւը, «Խորհրդային արուեստ», ամսագիր, Երեւան, 1934, Փետրուար, էջ 28:

2.- Նիկողոս Թահմիզեան, Չուխաջեանը՝ յայտնի եւ անյայտ գանձերով, «Սովետական արուեստ», ամսագիր, Երեւան, 1987, թիւ 12, էջ 22:

3.- Մաթէոս Մուրադեան, Հայ երաժշտութիւնը XIX դարում եւ XX դարասկզբում, Երեւան, 1970, էջ 189:

Հետեւաբար, մինչ նոր փաստերու յայտնաբերումը, «Սուրբ, սուրբ»-ը կարելի է կատարել չորս մեներգիչով կամ սենեկային երգչախումբով՝ ինչպէս Ն. Թահմիզեանն է նշած, եւ մէկական ջութակով ու թաւ ջութակով կամ ջութակի ու թաւ ջութակի փոքրակազմ խումբով:

Նուագագրութեան բացակայութեան պատճառով դժուար է հաստատել նաեւ ստեղծագործութեան վերջնական կազմը, քանի որ նուագամասերը գրուած ըլլալով անջատ թերթերու վրայ, ոմանք կրնան կորսուած ըլլալ:

Ջութակի նուագամասին վրայ գրուած է Violino 1: 1 թուանշանը կրնայ երեք մեկնաբանութիւն ունենալ: Առաջինը՝ որ նուագախումբը կը պարփակէ աւելի քան մէկ ջութակ եւ այս նուագամասը կը պատկանի առաջին ջութակահարին, երկրորդը՝ որ անիկա Ա. ջութակի նուագամասն է եւ եղած է Բ. ջութակի յօրինուածք մը՝ որ կորսուած է, երրորդը՝ ընդօրինակողին կողմէ մեքենաբար կատարուած յաւելում մըն է, քանի որ նուագախումբ մը ընդհանրապէս կ'ունենայ Ա. եւ Բ. ջութակներ:

Այնուամենայնիւ, վերակազմուած նուագագրութիւնը դաշնակումի, հիւսուածքի տեսակէտէն ամբողջական է:

Այս հրատարակութեան համար պահպանած ենք ձեռագիրին երանգանիշները եւ ձայնակապումները:

Քառերգին համար, անշուշտ, մեր ուշադրութենէ դուրս մնացած են խազուած էջերը:

Մեր կողմէ աւելցուած են լատինատառ հայերէն բառերը, զայն մատչելի դարձնելու համար նաեւ օտարալեզու մեներգիչներու: Տառադարձութեան համար հետեւած ենք Վենետիկի Մխիթարեաններու Հայկական Կաճառին կողմէ որդեգրուած համակարգին[1]:

Ստորեւ կը ծանօթագրենք տպագրութեան հետ կապուած որոշ հարցեր:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Հատած 11. Piano.

Աջ ձեռքը գրուած է այսպէս.



Հատածի երկրորդ կէսին թրեմոլոյին փոփոխութիւնը ութեակէ վեցեակի կը թուի ըլլալ վրիպակ մը հետեւեալ պատճառներով.

ա.- Հատած 12-ին մէջ ան կը վերջանայ ութեակով:

բ.- Թէեւ տեսականօրէն ընդունելի է բայց երաժշտականապէս անհարթ է:

գ.- Իր կրկնօրինակները հատածներ 7 եւ 14-ի մէջ ամբողջութեամբ ութեակներ են:

Հատած 24. Piano.

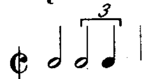
Ձախ ձեռքի *փայ*ին պեքարը մոռցուած է:

Հատած 32. Violino.

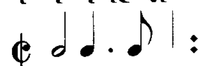
*Մի*ն ունի կէս տեւողութիւն, մինչդեռ Tenore-ն ու Violoncello-ն՝ որոնք հատած 24-էն սկսեալ Violino-ին հետ կը նուագեն միեւնոյն մեղեդիական գիծը, պարբերութիւնը կը վերջացնեն քառորդով մը: Violino-ի *մի*ն փոխեցինք քառորդի:

Հատածներ 41-43.

Բոլոր նուագարաններու մեղեդիներուն կշռոյթը այսպէս է՝



իսկ երգչային դերամասերունը՝



Երկուքն ալ տրամաբանական են ու ընդունելի:

Ընդունած ենք հեղինակին ձեռագիրով գրուածները:

Հատած 45. Piano.

Միակ նուագարանն է՝ որ հատածի երկրորդ կէսին կշռոյթը թրիոլէ է, նման հատածներ 41-43-ին:

Հատած 47. Violino.

Զունի թրեմոլոյի նշաններ: Ձեռագրական բացթողում մը ըլլալու է, քանի որ թէ՛ Piano-ն եւ թէ՛ Violoncello-ն կը շարունակեն նախորդ հատածէն սկսած թրեմոլոն: Violino-ի թրեմոլոներուն յանկարծակի դադարումը կրնայ տկարացնել լարուածութիւնը:

Հատածներ 50-51. Harmonium.

Հատած 50-ի ամբողջ ձայնանիշը ձայնակապուած չէ հատած 51-ի կէսին հետ, մինչդեռ միւս բոլոր նուագարաններն ու մեներգիչները ձայնակապուած են:

Հատած 54 (1v.). Piano, Violino.

Վարի *սի*երը սխալմամբ ընդօրինակուած են *լա*:

Հատած 60. Flauto.

Գրուած է *սոլ* որ պէտք է ըլլայ *ֆա* կամ *լա*:

1.- Տե՛ս Տառադարձութիւն, «Բազմավէպ», հանդէս, Վենետիկ, 1997, թիւ 1-4, էջ 365:

ՀԱՅՐ ՄԵՐ

ԱՂԲԻՒՐ

Երեւանի «Չարենց» Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Չուհաճեանի դիւանին հետեւեալ ձեռագիրն է.

Թիւ 72: Խորագիր՝ Հայր մեր: Հեղինակ՝ [Տիգրան Չուհաճեան]: Երաժշտական կազմ՝ նուագագրութիւն: Թուական՝ անթուակիր: Թերթ՝ 4: Գրիչ՝ Տ. Չուհաճեան: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 34.5 սմ. x 26.5 սմ.:

Նոյն թղթածրարին (թիւ 72) մէջ կը գտնուի նաեւ Չուհաճեանի ձեռագիրով առանձին թերթ մը, ուր գրուած է սոփրանոյի ձայնամաս մը՝ բառերով հանդերձ: Վերնագրուած է «Աղօթք տէրունական»: Թուղթը տարբեր է վերոյիշեալ նուագագրութեան համար օգտագործուած թերթերէն: Յստակ չէ, թէ ան մենակատար սոփրանոյի՞, թէ երգչախումբի ձայներէն մէկուն ընդօրինակութիւնն է: Երաժշտութիւնը՝ թէեւ կշռութաեղեւէջային ու թեմաթիք նմանութիւններ ունի թիւ 72-ի նուագագրութեան հետ, բայց տարբեր է անկէ:

«Հայր մեր»-ի այլ տարբերակ մը եւս կը ներկայացնէ դիւանի թիւ 133 թղթածրարին մէջ պահուող դաշնակի նուագամասը: Միւս նուագարանները չկան: Ան Չուհաճեանի ձեռագիրով իրականացուած մաքրագիր ընդօրինակութեան լուսապատճէնն է: Վերնագրուած է «Հայր մեր» եւ ֆրանսերէն լեզուով նշանակուած երաժշտահանին անունը՝ par D. Tchouhadjian: Անթուակիր է: Լուսապատճէնը Թանգարանին նուիրած է Հ. Գրիգոր Հէպոյեան [1], Պէյրութէն, 1970 թուականին:

Համեմատելով թիւ 133-ը եւ թիւ 72-ը, կը նկատենք՝ որ առաջինին մէջ չկայ թիւ 72-ի նախաբանը, ամբողջութեամբ կը բացակայի թիւ 72-ի հատածներ 36-52-ը՝ իրենց սի փոքրալար ազդեցիկ զարտուղութեամբ, թիւ 72-ի հատածներ 55-56-ի փոքրացած եօթնեակ դաշնեակներուն փոխարէն հիմնաձայնային եռահնչիւնն է, թիւ 72-ի a-ի տօ փոքրալարին փոխարէն սովորական տօ մեծալարն է, եւայլն:

Ընդհանուր առմամբ, թիւ 133-ը՝ թիւ 72-ի համեմատութեամբ, աւելի հակիրճ է ու միօրինակ: Դեռ չէին բիւրեղացած թիւ 72-ի հնարամիտ լուծումները: Թիւ 133-ը «Հայր մեր»-ի վաղ տարբերակ մը ըլլալու է:

Այնուամենայնիւ, անհրաժեշտ է լրացնել երկու թերի տարբերակներուն նուագամասերը եւ գտնել մամուլին նշած միւս տարբերակները, որոնց փոխհամեմատութիւնը նոր ու հետաքրքրական էջեր պիտի բանայ Չուհաճեանի ստեղծագործական յղացքի հասունացումի եւ միեւնոյն գրական բնագիրին հանդէպ ցուցաբերած տարբեր մօտեցումներու բացայայտումի տեսանկիւնէն:

Թիւ 72-ի նուագագրութիւն մէջ երգչախումբին երեք ձայները գրուած են մէկ հնգագիծի վրայ, այսպէս.



Նշուած չէ երգչախումբին կազմը՝ իգական, արական թէ խառն: Գրուած ըլլալով սոլի բանալիով, անոնք կը վերծանուին իբրեւ Soprani, Alti, Tenori կամ Soprani I, Soprani II, Alti: Առաջինը բացառուած է, քանի որ երրորդ ձայնին հնչամասը թենորի համար խիստ ցած է եւ անյարմար: Ընդունելի է երկրորդը:

Ինչպէս նշեցինք Ներածութեան մէջ (էջ vii), երգչային կազմը՝ եռաձայն երգչախումբ եւ երկու մեներգչուհի, նման է 1897 Յունուար 12-ի երգուածին: Բայց ասիկա չի նշանակեր՝ որ թիւ 72-ը այդ երեկոյին կատարուած բնագիրն է, մանաւանդ որ թիւ 72-ը նախատեսուած է սենեկային նուագախումբի համար, մինչ նուագահանդէսին՝ կը նուագակցէր միայն դաշնակը: Նուագախումբով «Հայր մեր»-ի մը գոյութեան մասին յիշատակած է լոկ Ն. Ալիքսանեան, բայց չէ ճշտած երգչային կազմը:

Նկատի ունենալով, որ յիշեալ նուագահանդէսին երգչախումբը կազմուած էր մանկական ձայներէ, կարելի է ենթադրել նաեւ՝ որ թիւ 72-ը գրուած է մանկական երգչախումբի համար:

1.- Հ. Գրիգոր Հէպոյեան (1910-1985), բազմահմուտ երաժշտահան եւ երաժշտագէտ: Անդամ Վիեննայի Մխիթարեան Միաբանութեան: Իր մասին տե՛ս Հ.Մ.Թոփալեան, Հ. Գրիգոր Վ. Հէպոյեանի (1910-1985) երաժշտական եւ հայագիտական երկերը՝ 1927-1984, «Հանդէս ամսօրեայ», հայագիտական ուսումնաթերթ, Վիեննա, 1984, Յունուար-Դեկտեմբեր, էջ 385-502, 1986, Յունուար-Դեկտեմբեր, էջ 325-428:

Կը կարծենք, որ Թիւ 72-ի երաժշտական խորունկ ու հարուստ բովանդակութիւնը աւելի կը յարմարի մեծահասակներու ձայնատեսակին հետ: Իսկ եթէ Թիւ 72-ի երգչային մասը Յունուար 12-ի նուագահանդէսի ընթացքին գործածուած է իբրեւ մանկական երգչախումբ, պատճառը կատարողական տուեալ կազմի գոյութիւնն է:

Թիւ 72-ի երգչախումբի հնգագիծին վրայ, հատած 28-ի (2v.) երկրորդ կէսին գրուած է solo, եւ հատած 77-ին՝ duetto:

Դարձեալ նոյն հարցը. ինչ ձայնի համար նախատեսուած են անոնք: Հիմք ունենալով անոնց ձայնածաւալը եւ երաժշտագիծի ընդհանուր բովանդակութիւնը, մենակատարները ամենայն հաւանականութեամբ յղացուած են սոփրանոյի (հատածներ 28-60 եւ 77-92՝ վերի ձայն) եւ ալթոյի կամ մեծծոսոփրանոյի (հատածներ 77-92՝ վարի ձայն) համար:

Հատած 61-ին գրուած է Coro: Հատած 93-ին վրայ ոչ մէկ փոփոխութիւն կը նշուի սակայն այստեղէն սկսեալ մինչեւ ստեղծագործութեան աւարտը գրուած ըլլալով եռաձայն, հաստատապէս գրուած է երգչախումբի համար:

Թիւ 72-ի նուագագրութեան մէջ նուագարանները գրուած են հետեւեալ յաջորդականութեամբ. Coro (solo, duetto), Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Flauto, Piano:

Լատինատառ հայերէն բառերը նոյնպէս մեր կողմէ աւելցուած են հետեւելով Վենետիկի Մխիթարեաններուն որդեգրած համակարգին:

Ստորեւ՝ տպագրութեան հետ առնչուող որոշ ծանօթագրութիւններ:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Հատած 4. Piano.

Աջ ձեռքի առաջին ութերորդականը գրուած է այսպէս.



Լան վրիպակ մըն է:

Հատած 16. Soprani II, Violino II.

Կէս ձայնանիշերը յստակ չեն՝ *սոլ* թէ *լա*: Համեմատելով զանոնք հատած 4-ի նմանօրինակին հետ եւ հետեւելով դաշնակումի բնական ընթացքին, կ'ենթադրուին ըլլալ *սոլ*:

Հատած 22. Flauto.

tr-երուն վրայ տիէզի նշան չկայ, որով *ֆան* կը նուագուի պեքար: Սակայն *սոլ* մնծալարին մէջ ցած եօթներորդ աստիճանի չնախապատրաստուած ու չպատճառաբանուած գործածումը աւելորդ զգացական գեղում մըն է: Տիէզի նշանը ձեռագրական մոռացում մըն է:

Հատածներ 29-31. Violino I.

Ձայնանիշերու փոխարէն գրուած է colle 8 sopra: Sopra բառով նկատի ունի մեներգչուհիին նուագամասը: Ձայնակապումի տեսանկիւնէն ան հետեւելու է արդեօք մեներգի բառային ձայնակապումի՞ն թէ հատածներ 32-34-ի Flauto-ին նման նուագուելու է չմիակցուած (non legato):

Հատած 34. Violino I.

Վերջին քառորդ ձայնանիշը գրուած է *ռէ տիէզ*: Պէտք է ըլլայ *ֆա տիէզ* կամ *ռէ պեքար*:

Հատած 36.

Մեներգիչի նուագամասին վրայ, այսինքն նուագագրութեան ամենավերը, նշուած է cresc.: Հաւանաբար, Զուհաճեան նկատի ունի բոլոր նուագարանները:

Հատած 40. Piano.

Գրուած է այսպէս.



Դաշնակումի վրիպում կայ: Ի դէպ, ձախ ձեռքի երկրորդ քառորդի *սոլ*երուն երկու տիէզները աւելցուած են տարբեր մելանով, ոչ հեղինակային ձեռագիրով մը:

Հատած 41. Flauto.

Գրուած է այսպէս.



Ու՛ տիէզն ու նախաՀարուկը պէտք է սրբագրուին:

Հատած 53-55. Violino II, Viola.

Մոռցուած է arco-ն: Կարելի է սկսիլ Հատած 53-էն կամ Հատած 55-ի երկրորդ կէսէն:

Հատածներ 61-65. Coro.

Գրուած է երկձայն Հետեւեալ կերպ.



Յստակ չէ՝ թէ որ ձայնն է նախատեսուած Soprano II-ին:

Հատած 65. Piano.

Նշուած է *ff* եւ *sf*, այսինքն՝ այստեղ կը յանգի Հատած 61-էն սկսած cresc.-ն, մինչդեռ միւս նուագարաններուն վրայ ոչինչ գրուած է: Յարմար դատեցինք ջնջել զանոնք, որպէսզի բոլոր նուագարանները Հատածներ 61-68-ի մէջ միաւորուին Հաւասար cresc.-ով:

Հատած 68. Violino I.

ՆախաՀարուկը գրուած է Հիմնական ձայնանիշէն (*լա պեմոլ*) Հնգեակ վերի *մի պեմոլը*: Ասիկա կը թուի ըլլալ վրիպակ մը, քանի որ Հատածներ 77-80-ի նմանօրինակ ենթադասոյթներու բոլոր նախաՀարուկները կը գտնուին Հիմնական ձայնանիշէն մեծ երկեակ Հեռաւորութեան վրայ: Բաց աստի, գեղարուեստականօրէն՝ անսպասելի Հնգեակ թռիչքը կը խախտէ մեղեդիական գիծին սաՀունութիւնը:

Հատած 76. Flauto.

Կայ երկՀերթ գրութիւն, որոնցմէ մէկը մեր տպագրածն է, միւսը՝ Հետեւեալը.



Դժուար է որոշել՝ թէ որ մէկն է սկզբնականը, եւ որ մէկը՝ սրբագրուածը:

Հատած 84. Piano.

Մատնաչարը Հեղինակային է:

Հատած 85. Piano.

Աջ ձեռքի թրեմոլոն գրուած է այսպէս.



Թրեմոլոյի այսպիսի Հիւսուածք անյարմար է նուագել: Առաջին *սի*ն Հաւանաբար աւելորդ է:

Հատած 85. Violino II.

Միակ թրեմոլոն է Հատածներ 85-88-ի մէջ՝ որ գրուած է երսուներկուերորդական: Յարմար նկատեցինք զայն նմանցնել միւսներուն:

Հատածներ 85-86.

cresc.-ի նշանը գրուած է նուագագրութեան վերը՝ երգիչներու նուագամասին վրայ, որով ան կը վերաբերի բոլոր նուագարաններուն, բացի Piano-էն, որ Հատածներ 86-87-ի մէջ կը կրէ իր ինքնուրոյն երանգանիշերը:

Հատած 98. Viola.

Գրուած է այսպէս.



Վերի *լա*ն վրիպում մը կը թուի ըլլալ:

Հատածներ 99-107.

cresc. եւ dim.-ի նշանները՝ նոյնպէս գրուած նուագագրութեան վերը, երգչախումբի Հնգագիծին վրայ, կը վերաբերին բոլորին:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԲԱՌԱՑԱՆԿ
ՕԳՏԱԳՈՐԾՈՒԱԾ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵԶՐԵՐՈՒ

Բաղադրում Chromatisme

Դաշնակային Harmonique

Դաշնակութիւն Harmonie

Դաշնակում Harmonisation

Դաշնեակ Accord

Ենթադասոյթ Motif

Երաժշտահան Compositeur

Երանգանիշ Nuance

Երգչային Vocal(e)

Երեսուներկուերորդական Triple croche

Երկեակ Seconde

Երրեակ Tierce

Զարդոլորուն Mélismatique

Զարտուղութիւն Modulation

Ծորերգ Cantilène

Կառուցուածք Forme

Կէս Blanche

Կշռոյթ Rythme

Հատուած Mesure

Հիմնանիւթ Thème

Հիմնաձայն Tonique

Հիւսուածք Facture

Հնգագիծ Portée

Հնգեակ Quinte

Հնչադասութիւն Tessiture

Ձայնակայք Tonalité

Ձայնակապ Legato

Ձայնամիջոց Intervalle

Ձայնանիշ Note

Մատնաշար Doigté

Մեծալար Majeur

Մեղեդի Mélodie

Մեղմամեղմ pp

Միաձայն Monophonique

Միայնակ Solo

Նախահարուկ Acciaccatura

Նմանակում Imitation

Նուագագրութիւն Partition d'orchestre

Նուագակցութիւն Accompagnement

Նուագարան Instrument

Շրջուածք Renversement

Ութեակ Octave

Ջութ Alto

Սենեկային երգչախումբ, նուագախումբ Chorale, orchestre de chambre

Վեցեակ Sixte

Փոքրալար Mineur

Փոքրացած եօթնեակ Septième diminué

Քառերգ Quatuor vocale

Քառորդ Noire

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ